

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

66 | 2012

Varia

Emmanuelle André, *le Choc du sujet, De l'hystérie au cinéma, XIX^e-XXI^e siècles*

Presses Universitaires de Rennes, 2011

Michèle Lagny



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4482>

DOI : 10.4000/1895.4482

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 160-163

ISBN : 9782913758681

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Michèle Lagny, « Emmanuelle André, *le Choc du sujet, De l'hystérie au cinéma, XIX^e-XXI^e siècles* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 08 avril 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4482> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4482>

© AFRHC

Livres

Emmanuelle André, *le Choc du sujet, De l'hystérie au cinéma, XIX^e-XXI^e siècles*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, 204 p.

VOICI UN LIVRE D'EXPLORATION du tournant de civilisation qui se manifeste au cours d'un « long XX^e siècle », des années 1880 au début des années 2000. Son ambitieux programme s'appuie sur la ressource que représente pour un nouveau média qui est aussi un art, le cinéma, une maladie qui n'en est pas une, l'hystérie, construite à partir des mises en scène que furent les « leçons » cliniques organisées par Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière dès 1866. Ouvertes au public à partir de 1879, devenues célèbres par les expériences tentées sous hypnose en direct dans les « leçons du mardi » à partir de 1882, leurs pratiques et leurs résultats sont consignées dans les *Leçons sur les maladies du système nerveux*, tome I, 1885-1887 et tome 2, 1888-1889. La « mise en scène » de ces leçons se révèle dans les traces iconographiques qu'a laissées leur dramaturgie, notamment dans le tableau de Pierre-André Brouillet en 1887. Emmanuelle André en propose une analyse très précise, montrant comment le dispositif du tableau révèle la manière dont Charcot analyse, par une sorte de « mise en œuvre du moment de la mimésis », l'origine des manifestations hystériques, fondées sur le choc, dont les circonstances peuvent être provoquées, entre deux temporalités, celle du présent de l'hypnose et celle d'un trauma psychique initial et oublié, qui engendre des altérations de la gestuelle et de l'élocution des cobayes. Alors que, très vite, la valeur nosologique de ces expériences est récusée par la médecine, notamment par l'École de Nancy, la mise en spectacle de cette pathologie, confirmée par toutes sortes d'albums photographiques des troubles comportementaux des patients, va constituer une véritable aubaine médiatique, non seulement pour romanciers et poètes (Flaubert, Maupassant,

Mirbeau, Baudelaire), mais dans toutes les formes de la culture populaire dont le cinéma fait partie. L'importance du « visuel », aussi bien dans la pratique analytique que dans la diffusion des résultats, fait de Charcot, aussi tenté par l'art et son étude que par la médecine expérimentale, un véritable « cinéaste » (titre de la conclusion).

Le livre étudie d'abord l'apport thématique et iconographique de l'hystérie au cinéma à travers la mise en relation de la « leçon » et de films aussi différents que le *Mystère des Roches de Kador* (Léonce Perret, 1912), *Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001) et un essai documentaire à partir d'un corpus photographique dû à Jean-André Fieschi et Georges Didi-Huberman, *L'Horreur de la lumière* (1982). Le premier suggère le rôle thérapeutique de la reconstitution cinématographique de la scène traumatique, qui permet la catharsis, le second montre dans l'expérience médicale un « mythe d'origine pour le personnage de cinéma », tandis que le dernier marque combien les images ont modelé, voire manipulé, la représentation des malades.

En fait, après sa dénegation par les scientifiques (dans une publication de 1909), c'est le cinéma qui a réinventé l'hystérie ! La « logique fictionnelle » qui soutient la fabrication de la « leçon », le jeu des regards engagé par sa mise en scène, la fragmentation et l'arythmie du mouvement dans la gesticulation hystérique sont autant de lieux de convergence avec le cinéma, qui trouve dans le comportement du malade une source pour son imaginaire et une justification des intermittences de son mode représentatif (succession de photogrammes, effets de montage). L'hystérie devient donc au cinéma non seulement un répertoire thématique, mais un « outil d'écriture ». Une analyse de la série de Louis Feuillade (*Tih Minh*, 1918) montre comment les propositions de la Salpêtrière viennent nourrir les scénarios et surtout l'esthétique d'un montage qui s'interroge sur les rôles du rythme, du mouvement et de la vitesse, et va jusqu'à en faire un « modèle

poétique qui réfléchit l'impossibilité même de l'écriture» que les surréalistes recherchaient dans «l'écriture automatique». La temporalité filmique s'empare avec délectation de la «beauté convulsive» de l'hystérique, en démultipliant les cadrages qui associent la fixité et l'intermittence pour permettre de saisir «l'instabilité suspendue» qui la caractérise. Lorsqu'elle aboutit à l'extase, sexuelle ou mystique, une des attitudes émotionnelles les plus complexes, elle se manifeste par l'expressivité du visage dont le cinéma, dans sa mobilité, fait grand usage, par exemple chez Carl Dreyer, de *Vampyr* (1932) à *la Passion de Jeanne d'Arc* (1928). La représentation des «visions» extatiques a pour effet de mettre en évidence le «désir de voir» que produit le discours sur l'hystérie, de *King-Kong* (Ernest Schoedsack et Merian Cooper, 1933) aux *Anges exterminateurs* (Jean-Claude Brisseau 2002) où la mise en abîme du tournage dans le film a pour effet d'accentuer le rôle des manipulations dont la clinique est coutumière. Ainsi, l'hystérie filmique rend-elle mieux que toute autre forme d'expression le trouble du regard (des malades comme des observateurs) dont elle témoigne.

À partir des rapports entre le phénomène pathologique et l'art, l'ouvrage tente ensuite de la présenter comme «modèle de la pensée», voire comme «modèle de civilisation». Considérée comme une question que le corps pose au langage et à la pensée, elle pourrait être évaluée comme l'excès de cette dernière, que seule la littérature serait capable de prendre en compte (Jacques Rancière) ou, au contraire comme l'intensité d'une corporéité qui déstructure le rapport temporel entre les rythmes des organes et ceux du corps, ce que traduit la peinture de Bacon (Gilles Deleuze) qui débouche sur le «théâtre de la cruauté» d'Antonin Artaud, libérant «la force de vie» du corps, jusqu'au paroxysme de l'écorchement et de la violence destructrice, dont l'image est friande. L'analyse de *Carrie* (Brian de Palma, 1976) est mise en relation dans les planches photos avec un «fait divers illustré, «meurtrière de 19 ans», en 1908. Carrie, prise dans

un déluge de sang, littéralement «écorchée vive», détruit tout autour d'elle, par la force de son regard magnétique et les capacités énergétiques du montage filmique, lui-même hystérisé; elle rappelle la vision du corps disséqué par la médecine, diffusée par la tradition picturale des leçons d'anatomie depuis Rembrandt. *Persona* en revanche (Ingmar Bergman, 1966) insiste sur le principe de fragmentation en jeu dans les manifestations de l'hystérie analysée simultanément à partir du projet anatomique et d'une réflexion sur les pouvoirs du dispositif cinématographique. «Nouvelle machine du regard par laquelle on scrute le corps», mais aussi l'intérieur de la personne, celui-ci permet de comprendre la capacité d'autodestruction d'un sujet clivé et parfois dédoublé.

Elle peut aussi prendre des formes épidémiques voire collectives particulièrement spectaculaires, dans un monde qui ne serait plus ni individuellement ni socialement maîtrisable. Des formes traditionnelles (possessions démoniaques ou convulsions en chaîne), des affections nerveuses diverses et des conduites frénétiques qui envahissent le XIX^e siècle, notamment dans le domaine des «attractions» populaires, jusqu'aux massacres à grande échelle sur le modèle nazi, évoqué par le «Bergen Belsen» parodique de *l'Année des Treize lunes* (Werner Fassbinder, 1973). Le caractère éminemment transmissible et la capacité de transformation de ce trouble de la personnalité, capable d'imiter les symptômes de bien d'autres affections, font que l'hystérie est souvent considérée comme une supercherie et peut engager un «débordement social» que traduisent ses mouvements déconnectés mis en évidence par le cinéma: c'est le cas de *Cunégonde ramoneur* (1912) qui trouble l'ordre bourgeois par diverses incongruités dues à des gestes inappropriés. Avec les règles scéniques de la comédie hollywoodienne, cette dimension contestataire s'assagit, sans vraiment disparaître, ou se parodie elle-même, par exemple avec Jerry Lewis, perdant son épaisseur sociale sans toutefois disparaître.

Alors, derrière les excès de la musique wagnérienne dénoncés par Nietzsche, les gesticulations frénétiques des acteurs de caf'conc' (comme « Les Harengs saurs épileptiques » !) ou du French Cancan, l'hystérie n'est plus un simple symptôme, ni une forme de « dégénérescence » (qui peut aller jusqu'à servir à justifier l'antisémitisme), à dénoncer, ni même une esthétique de la « décadence », parfois revendiquée. Elle devient « l'emblème culturel » d'une époque où le « tumulte de la pensée » inhérent aux bouleversements de la vie moderne, affectée par les transformations techniques, le développement urbain, le triomphe de la vitesse, la parcellisation du travail, font du « choc la forme prépondérante de la sensation » dont elle semble traduire les effets destructurants. Thèse audacieuse mais séduisante qui, poussée trop loin, engagerait un certain déterminisme un peu réducteur dans l'explication de phénomènes sociaux, voire politiques.

De Méliès à l'agitation frénétique de certains films contemporains, en passant par le burlesque, on voit tout le parti que le cinéma peut tirer, avec ses intermittences de lumière, les possibilités de ruptures ou d'accélération dans le mouvement que lui donne le montage, des manifestations hystériques et des conséquences que sa forme collective engendre. C'est une des raisons pour lesquelles il les a non seulement « pillées », mais y a fondé son pouvoir de séduction psychique. La combinaison de la mise en scène d'un « rêve provoqué » et des effets hypnotiques de l'écran, décuplée par la possibilité de prendre ses distances, en font le lieu du dédoublement de l'art de la représentation scénique (cinéma / théâtre) comme du « sujet clivé », ainsi que le montre l'analyse approfondie des *Mystères des roches de Kador*. Un accoucheur des « mystères de la personne », fondés sur « l'étrangeté de soi au corps », entre émotion et animalité, un moyen d'investigation anthropologique qui offre en outre la possibilité d'une histoire de la vision.

C'est donc dans la perspective d'une histoire anthropologique que le livre traite du rapport entre

les films et les hypothèses médicales, hésitant sur la nature même du phénomène hystérique, mais aussi dans celle d'une évaluation de ses enjeux poétiques qui entraîne l'exploration des possibilités esthétiques qu'offre ce trouble de la personnalité, collective comme individuelle. « Etude du geste et leçon de mise en scène » dans *The Ladie's Man* (*le Tombeur de ces dames*, 1961), de Jerry Lewis font du cinéaste et de sa caméra, présents dans le film, les analystes des angoisses du mâle face au collectif féminin d'un pensionnat, dont la danse, d'abord harmonieuse, est ensuite perçue comme aussi menaçante que celle de ménades affligées de spasmes et de tics menaçants qui provoquent les cauchemars aussi bien que les fantasmes masculins. Référée à *Seven Chances* (*Fiancées en folie*, 1925) de Buster Keaton et à *Sherlock Junior* (1924), la mise en scène de l'hystérie révèle dans ce film la « force hallucinatoire » du cinéma, mais tend aussi, par différents stratagèmes d'inversion visuelle, à déléguer au spectateur, qui inventerait lui-même le film, la place du cinéaste et de la création esthétique, annulant ainsi, au moins temporairement, la séparation entre l'écran et la salle. Au-delà, il pointe le pouvoir décapant de l'exercice critique que permet la différenciation entre regard et vision. La réutilisation et les détournements actuels de films anciens par des films littéralement « démontés » de l'avant-garde de la fin du XX^e siècle (ici *Cinemnesia*, avec *Pierre touchée*, de Martin Arnold, 1989) ou d'installations (ici *Hysterical* de Douglas Gordon en 1995), non seulement pour évoquer ce qui se cache sous le geste visible offert par la caméra, « le non-représenté derrière le représenté », mais « la béance du regard ». Ainsi se décuple la force auto-analytique du cinéma, et, espère-t-on, sa puissance révélatrice des troubles tant collectifs qu'individuels. Lui donnant moins une fonction mémorielle ou cathartique qu'un rôle d'exorciste, en contraignant le spectateur à s'interroger sur la frénésie d'un monde malade de lui-même.

Au total, un ouvrage explorant les trajets culturels de l'hystérie, riche et parfois touffu, à cause

de la conjonction de l'extrême densité des études filmiques, d'une écriture serrée et de la démultiplication érudite des références tant à l'art qu'à la médecine ou à la psychanalyse. Mais toujours passionnant et qu'on ne ferme pas sans savoir qu'il va suggérer beaucoup d'autres questions, notamment sur l'extension des méthodes de l'analyse filmique. Alors qu'elle a souligné au départ le rôle de « la culture populaire dans la diffusion de l'image de l'hystérie », c'est dans les hautes sphères de réflexion sur la pensée et l'art pictural ou cinématographique qu'Emmanuelle André fonde ses références théoriques d'ordre esthétique et anthropologique. Son originalité est de transgresser les approches disciplinaires au profit d'une réflexion transversale qui a ses inconvénients : le texte n'est pas toujours fluide, malgré une écriture élégante, et on aurait envie de discuter certaines conclusions. Compliqué par des croisements d'approches, le trajet du raisonnement est parfois sinueux ; heureusement, les nombreuses allusions concrètes aux deux genres cinématographiques particulièrement populaires que l'hystérie irrigue ne manquent pas et détendent la lecture : le mélodrame et surtout le burlesque, qui joue particulièrement des décrochements et la fragmentation des gestuelles et des temporalités dont elle est coutumière, constituent des répertoires d'exemples souvent réjouissants qui, non seulement réveillent notre mémoire filmique, mais lui donnent tout son intérêt. Finalement la démonstration est suffisamment étayée pour bien montrer comment et pourquoi, grâce à son « imperceptible différence dans la manière de mettre en scène des histoires et des émotions traditionnelles » (Rancière, *les Ecarts du cinéma*, 2011), le cinéma se sert de cette « invention clinique » abandonnée par la médecine, comme d'un révélateur. Véritable « outil critique » du XX^e siècle, il analyse son propre rôle et celui de l'art dans le déchiffrement de soi (le choc du sujet) comme de celui d'un monde traumatisé par la frénésie constitutive de la « modernité ».

Michèle Lagny

Michel Cadé (dir.),

la Retirada en images mouvantes,

Canet, Trabucaire / Institut Jean-Vigo, 2010, 179 p.

DOMMAGE QUE L'ON AIT PERDU l'usage du mot *retirade* en français (Hugo en use encore dans *Quatre-vingt-treize*) car le mot espagnol, qui désigne en France (p. 15) l'exil des Républicains en 1939 passant la frontière française des Pyrénées, en vient à ne plus signifier que défaite, voire « débâcle », tandis que dans le mot français de « retirade », il y a d'abord le sens de « retranchement fait derrière les fortifications d'une place, dans lequel les assiégés se retirent quand les assiégeants sont dans le corps de la place » (dictionnaire de l'Académie du XVII^e s.), « pour disputer le terrain, lorsque les premières défenses ont été rompues », précise Littré. Ensuite seulement vient le sens de « retraite ». En effet la *Retirada* telle qu'on la voit filmée par Louis Lles et Louis Isambert (*l'Exode d'un peuple* – dans le DVD joint au livre) comme par Jean-Paul Dreyfus (*Un peuple attend* – dont une copie française a récemment été retrouvée par la Cinémathèque suisse dans ses collections) – pour citer deux films dont il est beaucoup question dans ce livre –, cette « retirade » est avant tout un recul sur des positions qui devraient permettre de continuer le combat. Que sont ces images d'exode ? Avant d'être celles de populations civiles jetées sur les routes par les bombardements italiens et franquistes, ces enfants épuisés, ces mutilés, ces femmes et ces hommes qui fuient emportant ce qu'ils ont pu emporter de leurs biens, ces troupeaux de moutons et de mulets, avant cela, tant chez Lles et Isambert qui n'ont pas de parti pris (on nous le dit assez souvent) que chez Dreyfus (qui est un militant communiste engagé dans la lutte antifasciste), ce sont les images d'une armée qui se replie en bon ordre, des troupes rien moins que débandées, des alignements de canons (« toute l'artillerie républicaine »), de wagons blindés, des armes de toutes sortes que cette armée se fait fort d'emporter avec elle, non seulement pour protéger les civils